

Trascendiendo fronteras en el documental mexicano: la representación del Holocausto en *Recuerdos* y *Los laberintos de la memoria*

Transcending frontiers in Mexican documentaries: the Holocaust's representation in Recuerdos and Los laberintos de la memoria

Salvador VELAZCO*

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es comentar dos documentales que van más allá del contexto histórico mexicano para abordar un asunto de carácter transnacional como lo es el Holocausto o la *Shoah*, el genocidio perpetrado en contra de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial: *Recuerdos* de Marcela Arteaga (2003) y *Los laberintos de la memoria* de Guita Schyfter (2006). Entendemos por un filme del Holocausto la *re-presentación* cinematográfica que se hace de este evento histórico, no tanto el acontecimiento en sí mismo.

En este trabajo se examina la manera en que el tema del Holocausto se representa, evaluando las estrategias retóricas y los dispositivos empleados para poder establecer algunos elementos de la poética de estos filmes. Sus propuestas estéticas tienen la función de acentuar la complejidad emocional de la experiencia del Holocausto y el exilio. Este es, a fin de cuentas, un cine que enfatiza la dimensión subjetiva y afectiva del acto de la memoria.

* Doctor por la Universidad de Michigan y maestro por la Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos. Egresado de la Universidad de Guadalajara. Profesor-investigador en Claremont McKenna College (California, Estados Unidos) en donde dicta cursos de cine, literatura y estudios culturales en América Latina.

Palabras clave: documental, exilio, memoria, *Shoah*, Holocausto.

ABSTRACT

The objective of this work is to comment on two documentary films that go beyond the Mexican historical context to approach the transnational matter that is the holocaust or Shoah, the genocide perpetuated against the Jewish people during World War II. The first being, Recuerdos directed by Marcela Arteaga (2003), and the second, Los Laberintos de la memoria, directed by Guita Schyfter (2006). Through films about the Holocaust, we understand the cinematic representation that is made of this event rather than the historicity of the Holocaust itself.

In this work, the way in which the theme of the Holocaust was presented is explored, focusing on evaluating the rhetorical strategies and the mechanisms employed in order to establish some of the elements of the poetics of these films. Their aesthetic approaches serve to emphasize the emotional complexity of the Holocaust and exile as a result. This is after all, cinema that accentuates the subjective and emotional realms of remembering.

Keywords: documentary, exile, memory, Shoah, Holocaust.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar dos documentales que van más allá del contexto histórico mexicano para abordar un asunto de carácter transnacional como lo es el Holocausto o la *Shoah*, el genocidio perpetrado en contra de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial.

El primero, *Recuerdos*, de la mexicana Marcela Arteaga (2003), toma como eje narrativo la vida de Luis Frank, un inmigrante lituano que es hecho prisionero en un campo de concentración nazi, del que logra sobrevivir para irse a refugiar en México. El segundo, *Los laberintos de la memoria*, de la cineasta Guita Schyfter (2006) radicada en México e hija de inmigrantes judíos de Europa oriental, nos lleva al lugar de origen

de los padres de la realizadora (Ucrania y Lituania), quienes vinieron a América huyendo del antisemitismo y del nazismo.

El término *Holocausto*, que se origina del griego y hace referencia a un sacrificio consumado por el fuego, ha venido a significar la destrucción sistemática de los judíos en Europa durante el régimen nazi (Kerner, 2011). El vocablo hebreo *Shoah*, que algunos prefieren usar, como es el caso del cineasta Claude Lanzmann (1985), autor de un célebre documental sobre el tema, tiene una connotación similar. En estas páginas usaré ambos términos.

Se entiende por un filme del Holocausto la *re-presentación* cinematográfica que se hace de este evento histórico, no tanto el evento histórico en sí mismo. Por ello, más que indagar la historicidad de los episodios sobre la *Shoah* contados en estos trabajos, interesa examinar la manera en que este tema se representa. En otras palabras, la intención es evaluar las estrategias retóricas y los dispositivos utilizados por estas cineastas con el propósito de definir algunos elementos de la poética de sus filmes.

Ambos documentales están concebidos no solo para argumentar sobre una determinada posición ideológica, sino, principalmente, para evocar de una manera afectiva lo que pudo haber sido la experiencia de quienes sobrevivieron el Holocausto. Las propuestas estéticas tienen la función de acentuar la complejidad emocional de la experiencia del exilio (la ruptura, la dislocación) y de la *Shoah* (¿cómo representar lo irrepresentable?). Este es, a fin de cuentas, un cine que enfatiza la dimensión subjetiva y afectiva del acto de la memoria.

RECUERDOS: ARS MEMORIAE

La cineasta mexicana Marcela Arteaga egresa del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1987, institución en la que se especializó en realización cinematográfica. En 1998 recibe el apoyo de la Fundación Rockefeller para el desarrollo del largometraje que sería su ópera prima, *Recuerdos*, el cual se estrena cinco años más tarde en 2003.

Este documental gira en torno a la figura de Luis Frank, un judío lituano nacido a fines del siglo XIX. Frank emigra a los Estados Unidos a

principios del siglo xx; más tarde participa en la Guerra Civil española (1936-1939), para después internarse en Francia, en donde es capturado por los nazis y puesto en un campo de concentración en Alemania. Frank sobrevive al campo de concentración y viaja a México, en donde pasará el resto de su larga vida.

¿Cómo surge el proyecto de este documental que toma la vida de Luis Frank como eje narrativo? Durante su estancia en España, Frank se dedica a filmar episodios de la guerra desde la perspectiva de la causa republicana. Estos materiales estaban destinados a conformar un documental que tendría como título *Amanecer sobre España* o *La voluntad de un pueblo*.

A la muerte de Luis Frank, uno de sus hijos, José, se acercó a Marcela Arteaga para pedirle que terminara el documental que había dejado inconcluso su padre. Arteaga propuso algo distinto: usar el material de archivo sobre España como parte de un nuevo documental que abordara la vida de Luis Frank.

Además, se integraría una serie de entrevistas realizadas en México, Lituania, España, Francia e Inglaterra con otras personas que, al igual que Frank, combatieron en la Guerra Civil española o sobrevivieron al Holocausto. Entre ellos figuran los propios hijos de Frank (José, Susana, Evelyn y Miriam), Ziuta G. de Kerlow, Ishie Gilbert, Sonia Stolarska, Czila Siburkenie, Lojan Sagorski, José Borrás, Antonio Zapata, Mary Elmes y Sidney Heisler.

Tres son los dispositivos que sobresalen en este trabajo documental de Marcela Arteaga (2003), a saber: las entrevistas, el pietaje realizado por Luis Frank y una serie de materiales filmados por Marcela Arteaga. La realizadora se propuso trascender el mero uso de “bustos parlantes” o *talking heads* en su documental. Asimismo, no tenía mayor interés en ilustrar estas entrevistas con material ya filmado (aparte del metraje sobre la Guerra Civil) porque lo que Arteaga quería hacer era precisamente filmar.

En este sentido, apunta: “Más que reconstruir paso a paso la vida de Luis, intenté recuperar a los individuos, lugares, hechos, sentimientos y atmósferas que lo fueron marcando. Haciendo cada uno su historia para entrelazarse y contar al fin, la historia de todos nosotros” (*Recuerdos*, s.f., Texto de la realizadora, párr. 6).

En otras palabras, estamos en presencia de una propuesta documental que, en gran medida, se cuenta como si fuera una ficción. Este elemento ficcional que conforma la historia busca crear atmósferas y espacios que a la vez sean una suerte de materialización visual de los testimonios o recuerdos de los actores sociales convocados en el documental. Aquí es donde entra la participación de la primera mujer que se tituló en el CCC en la especialidad de fotografía, Celiana Cárdenas, quien tendrá a su cargo la ejecución de estos segmentos ficcionales.

Antes de seguir adelante, se señala un antecedente de *Recuerdos*: la ópera prima de Juan Carlos Rulfo (1999), *Del olvido al no me acuerdo* —quien es también egresado del CCC—, en la que hay una propuesta documental similar a la de Marcela Arteaga (2003). Mientras que Juan Carlos Rulfo hace un viaje al sur de Jalisco buscando rehacer la historia de su padre, el escritor Juan Rulfo, a través de los recuerdos de los ancianos que lo habían sobrevivido, Marcela Arteaga (2003) intenta reconstruir la vida de la figura de Luis Frank a través del testimonio de personas que vivieron circunstancias semejantes.

Del mismo modo, ambos cineastas buscan redimensionar las posibilidades creativas del documental haciendo uso de mecanismos propios de la ficción en el marco de sus producciones documentales. A propósito *Del olvido al no me acuerdo* (Rulfo, 1999), Jorge Ruffinelli (2003) señala:

El *leit-motiv* del cielo nublado de las más diversas formas pero siempre activo, moviéndose ligero y desapareciendo sin irse del todo es el símbolo central de su película, uno de los ‘documentales’ más emotivos y una de las ‘ficciones’ más ‘documentales’ surgidas en el cine mexicano (p. 257).

Además del cielo nublado, hay una imagen en el documental de Juan Carlos Rulfo (1999) que muestra dos sillas en un desierto que se antoja interminable. Tal pareciera que una de ellas ha sido jalada por el viento para llevarla al escenario de *Recuerdos* (Arteaga, 2003). La imagen recurrente de esa silla (que en algún momento veremos en llamas) forma parte de los materiales ficcionales del documental de Marcela Arteaga.

Jorge Ayala Blanco (2010) ha acuñado el nombre de *docu-ficción* para denominar a esta sinergia de documental y ficción. Pero no debemos olvidar que desde los mismos orígenes de la tradición documental, en la década de los años veinte del siglo pasado, se han incorporado a los documentales técnicas específicas cinematográficas que asociamos con el cine de ficción (reconstrucciones, iluminación, puesta en escena, planos subjetivos, entre otros). Es decir, el cine de no ficción y el de ficción siempre han tomado prestados elementos de ambas tradiciones.

El filósofo Paul Ricœur (2004), en su libro *Memory, history, forgetting*, trae a presencia el tema del *eikōn*, el fenómeno de la representación de algo que está ausente, y lo que sería su huella o marca, *tupos*, una temática vigente ciertamente desde Platón y Aristóteles. La representación de una cosa ausente (*eikōn*) se imprime en una especie de bloque de cera (*tupos*) para poder materializarse.

El documental de Marcela Artega (2003) es una suerte de *ars memoriae* (arte de la memoria) o puesta en escena de los *eikōn* y los *tupos*, esos segmentos ficcionales creados por Celiana Cárdenas bajo la dirección de Marcela Artega que tienen como función principal el ser inscripciones visuales de una realidad ausente.

Llamémosles *recuerdos-imagen* a estas evidencias visuales (ya no bloques de cera, sino de película) de las experiencias de vida evocadas por los actores sociales, los cuales han pasado por una situación límite (la guerra, el Holocausto, el exilio). Estos recuerdos-imagen son puentes de la memoria y vendrán a concretarse de diversas maneras en el documental.

Por ejemplo, paisajes en los que sobresalen algunas tomas aéreas del mar y la playa, de campos nevados, de bosques y desiertos; ciudades como Nueva York, Barcelona, Londres, Ciudad de México que vemos en planos generales; iglesias y casas en ruinas; cementerios y pueblos judíos desiertos; trenes y vías, entre otros.

Estos recuerdos-imagen tienen la función primaria de externar los estados interiores de los entrevistados: la nostalgia, el dolor, la pérdida, la esperanza. Señala Artega: “Siempre traté de buscar, quizás con demasiado ímpetu, un sentido en las imágenes que acompañaran lo que se estaba

diciendo, pero que a la vez fuera más allá. Encontrar eso fue muy difícil pues se trataba de algo totalmente subjetivo” (Herrera, 2003, párr. 9).

En estos planos se manifiesta ese sentido buscado por la cineasta para darles forma a las experiencias subjetivas y personales de los actores sociales. Con todo, descifrar o interpretar ese sentido finalmente está a cargo de cada espectador, puesto que se busca superar la mera ilustración del contenido de las entrevistas.

Veamos ahora un par de ejemplos de estos recuerdos-imagen con relación al tema que nos ocupa, la *Shoah*. Tenemos en cuadro a Ishie Gilbert, sobreviviente de un campo de concentración, que comienza a relatar la historia de su padre que fue ahorcado dos veces por los nazis en la plaza de un pueblo judío (*shtetl* es la palabra en yiddish).

Escuchamos solo su voz ahora en *over* y en el plano visual viene el recuerdo-imagen: calles vacías del *shtetl*, casas con las ventanas cerradas, calles con charcos de agua que reflejan árboles y viviendas; se escuchan unas suaves y pausadas campanadas. No hay imágenes de archivo ni fotografías que pudieran visualizar a los miembros de la Gestapo o de los escuadrones de la ss en su labor de exterminio, aunque fueran tomadas del cine ficcional. No. Solo vemos calles vacías que cambian de golpe a unos colores sepia.

Gilbert termina su relato y en el encuadre vemos a un hombre y a un niño caminando en una tarde lluviosa. Es como si pudiéramos entrar a la memoria del actor social, al espacio más íntimo de su recuerdo y poder conjeturar que ese hombre es el padre y ese niño es él mismo (imagen 1 y 2).

Imagen 1. Ishie Gilbert



Fuente: Arteaga, 2003.

Imagen 2. El hombre y el niño



Fuente: Arteaga, 2003.

La escena del horror de la ejecución del padre de Gilbert se transfigura en ese pasaje interior de la memoria del actor social del hombre y el niño caminando, cuyo sentido final se presta a diversas posibilidades interpretativas. Pero, sobre todo, esa superposición de la voz en *over* relatando

la atrocidad de los nazis con esas imágenes que rezuman una profunda nostalgia tiene como objetivo crear emociones en la audiencia.

En otro ejemplo, tenemos el testimonio de Czila Siburkenie, a quien Marcela Arteaga (2003) entrevista en Lituania. Siburkenie recuerda el día 22 de junio de 1941 cuando el ejército alemán ataca la ciudad de Kaunas con lo que se inicia la invasión nazi a la Unión Soviética. Czila Siburkenie da su testimonio sobre los bombardeos de los aviones alemanes, así como de las hostilidades desatadas en contra de los judíos y el largo camino que tienen que emprender para intentar ponerse a salvo.

El recuerdo-imagen consiste en una larga toma sobre el río Niemen que atraviesa la ciudad de Kaunas, en un helado invierno, en el que sobre el agua vemos pequeños pedazos de hielo. Justamente ese río se podría convertir en una metáfora visual del exilio en la inteligencia de que los espectadores decidan conferirle ese sentido (imágenes 3 y 4).

Imagen 3. Czila Siburkenie



Fuente: Arteaga, 2003.

Imagen 4. Río Niemen

Fuente: Arteaga, 2003.

Los recuerdos-imagen, en suma, constituyen parte esencial de la puesta en escena del documental: por un lado, cristalizan los estados emocionales de los entrevistados; por el otro, materializan las heridas y los recuerdos del pasado, y metaforizan lo que está ausente, haciéndolos visibles en los paisajes, poblados y ciudades, entre otros espacios reales e imaginarios.

En este aspecto, podríamos hacer una asociación entre el documental de Marcela Arteaga (2003) y la célebre obra de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), acerca del exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Lanzmann (1985) tiene una puesta en escena que consiste en hacer hablar a los lugares para extraer de esa geografía toda la fuerza posible de la reminiscencia. François Niney (2009) afirma:

Lanzmann hace un trabajo memorable al poner nuestra memoria espectadora en el trabajo, tras las huellas de aquello que se quería una borradura histórica: la de los judíos por parte del nazismo. Son el silencio de la tierra y de las piedras las huellas máximas de esa borradura que dicen la muerte sin frase. Las imágenes de *Shoah* extraen de esta topografía frecuentada por fantasmas su fuerza de evocación inconcebible:

la repetición obsesiva del *tráveling* de entrada a Treblinka, el recorrido del camión de gas, el bosque que recubre el osario, el surco que separa arbitrariamente el campo de la muerte respecto del campo polaco... (pp. 424-425).

De manera similar, los recuerdos-imagen son la parte material, la huella, de un evento pasado que se actualiza. La repetición perturbadora del *travelling* de entrada a Treblinka en *Shoah* de Lanzmann (1985) es equivalente a la silla que aparece y reaparece a lo largo de *Recuerdos* de Marcela Arteaga (2003).

Esa silla en llamas es una metáfora del Holocausto, de la guerra, del exilio, como ese *travelling* también metaforiza el exterminio judío. En suma, los recuerdos-imagen se convertirán en el sello distintivo de la poética del filme de la cineasta mexicana y su directora de fotografía Celiana Cárdenas.

LOS LABERINTOS DE LA MEMORIA: UNA TUMBA FÍLMICA

La cineasta Guita Schyfter, hija de inmigrantes judíos de Europa oriental, que se vieron en la necesidad de escapar a América frente a la amenaza del nazismo, radica en México, país en el que ha hecho su carrera profesional. Se da a conocer con su ópera prima, *Novia que te vea* (1993), una de las películas que mejor retrata la comunidad judía en la ciudad de México y por la cual la cineasta obtuvo diversos premios.

El origen de *Los laberintos de la memoria* (Schyfter, 2006) tiene que ver con el deseo de su realizadora de presentar la historia de Maité Guiteras, una niña de Chiapas, México; quien, al ser adoptada por la etnóloga cubana Calixta Guiteras Holmes, crece en la Cuba revolucionaria de Fidel Castro de la década de los sesenta. La cineasta se encuentra con Maité Guiteras en la Habana y, atendiendo a la petición de esta, se compromete a buscar a su madre biológica.

En el proceso de la búsqueda, Schyfter se da cuenta de que comparte algo muy especial con Guiteras: la necesidad que tenemos los seres humanos de encontrar nuestros orígenes, de saber quiénes somos y de dónde

venimos. Así, el trabajo documental termina contando la historia de estas dos mujeres.

A través del uso del montaje paralelo (relato organizado en secuencias entrelazadas que suceden en diferentes lugares y sin que exista necesariamente una relación cronológica entre ellas), Guita hilvana su propia indagación del pasado familiar con la búsqueda de la familia biológica de Maité.

Se va creando un contrapunto de distintos referentes geográficos (Chiapas, La Habana, Nueva Jersey, Costa Rica, Lituania y Ucrania) captados en su mayoría por la cámara de Sebastián Hiriart (hijo de la directora, quien acompaña a su madre en esta travesía). El espectador va conociendo las historias familiares conforme se van desplegando en el tiempo y en el espacio.

Este es un documental que organiza su contenido bajo el esquema de una *pesquisa* o *investigación* que al final aportará sus dividendos al espectador. Al ir entrelazando y fragmentando las dos historias, se le otorga al documental un sentido de suspenso y de aplazamiento de los sucesos narrados, propios del cine de ficción. *Los laberintos de la memoria* (Schyfter, 2006) ilustra muy bien el tema de los exilios, desplazamientos, dislocaciones, orígenes, lugares donde pertenecer.

La vida de Maité Guiteras ha estado marcada por las separaciones familiares. Imelda Urbina Trujillo —su madre biológica— la entrega en adopción a Roberta Montague, una antropóloga estadounidense que muere de forma repentina. Calixta Guiteras Holmes, la famosa etnóloga cubana que estuvo exiliada en México por su oposición a la dictadura de Fulgencio Batista, era la madrina de bautismo de la niña chiapaneca. Calixta regresa a Cuba cuando triunfa la Revolución, pero se siente obligada a volver a Chiapas por su ahijada después de la muerte de Montague.

Maité Guiteras, muchos años más tarde, regresará a México en busca de su madre biológica, de sus raíces, de los añorados paisajes de su infancia. El regreso a su país natal se convierte para ella en una experiencia doble: por un lado, el reencuentro material con su familia biológica es un motivo de profunda alegría; pero, por el otro, es una nueva dislocación, ya que estando en México no puede dejar de pensar en Cuba, a la que re-

torna. El viaje de Maité Guiteras es una abigarrada experiencia de pérdida y alienación, de recuperación y esperanza.

Guita Schyfter, por su parte, hablando en primera persona, hace un viaje al lugar de origen de sus padres (Lituania y Ucrania) para ponerse en contacto físico con esa geografía y recibir su huella. Es decir, visitar la mítica casa familiar, abrazar sus puertas y ventanas, hablar con los ancianos que conocieron a sus familiares, respirar el aire del “bosquecito” que tanto recuerda su madre, encontrar el pozo de agua donde todavía están los inquietos patos, entrar al diminuto escondrijo donde su tía Udel se ocultó de los nazis, besar la tierra del sitio donde están algunos de sus muertos sacrificados en el Holocausto.

Este filme le dio la oportunidad a su realizadora no solo de conocer y sentir el mundo perdido de sus antepasados, de recordarlos, sino que también le dio la posibilidad de reconciliarse consigo misma y sus fantasmas. Dice Schyfter (2006): “Explorar el pasado de la familia es como entrar en un laberinto de espejos donde nos vemos reflejados. Pero el viaje va paralelamente acompañado de una travesía interior que puede finalmente hacernos sentir alivio”.

Como señala Enrique Krauze (2008): “Siente que ha reparado una falta, que ha cumplido un ciclo. Ha honrado a sus muertos interpretando a su modo, creativamente, la sagrada plegaria del *Yizkor* que reza el huérfano de cualquier edad por el alma de sus padres” (párr. 6). Así, parte de esta reconciliación tiene que ver con el deber cumplido al honrar a los familiares que no sobrevivieron la *Shoah*.

Para ilustrar épocas pretéritas, Guita Schyfter (2006) utiliza algunos fragmentos de películas caseras y algunas escenas dramatizadas. Ejemplos de estas escenas son cuando vemos a la madre de Guita, de 92 años, en la estación del tren en Costa Rica mirando pasar a una mujer joven que es ella misma cuando llegó de la lejana Lituania, o cuando vemos a Maité de niña corriendo por aquel largo pasillo para encontrarse con su madrina Calixta que vino para llevársela a Cuba. Estas escenas recreadas muestran el oficio de la directora en el terreno del cine ficcional. Su función en el documental es la de ayudar al espectador a visualizar el pasado.

Asimismo, el documental cuenta con escenas hechas en cine directo que tienen la finalidad de capturar en vivo los gestos y los diálogos tanto de Guita como de Maité a lo largo de su viaje a los orígenes. Pero el dispositivo que interesa destacar aquí es el uso de una serie de álbumes de fotografías.

Si el dispositivo de los recuerdos-imagen le da un tratamiento poético y artístico al documental de Marcela Arteaga (2003) para su propósito al representar el Holocausto, en *Los laberintos de la memoria* ese dispositivo será sobre todo el uso de fotografías como una evidencia de la existencia de familiares de Schyfter antes de que fueran aniquilados por los nazis.

Andrea Liss (1988) trae a cuento en su libro *Trespassing through shadows: memory, photography, and the Holocaust*, a propósito de una exhibición de más de mil fotografías de judíos del pueblo de Ejszyszki (Lituania), que está en el United States Holocaust Memorial Museum (Washington D. C.), a los escuadrones de la muerte de los nazis: *Einsatz-gruppen*.

Este *shtetl* tenía aproximadamente 3 500 judíos cerca de 1939 que habían estado viviendo ahí por más de 900 años. Pero en 1941 esta comunidad judía fue arrasada por los *Einsatzgruppen*. Se cuenta que fueron sacados de la sinagoga para ser luego conducidos al campo en donde serían asesinados (esta forma de operar haría que millones de judíos fueran exterminados durante la *Shoah*).

La exhibición del museo, The Tower of Faces, da forma a un gigantesco retablo con las fotografías de los habitantes judíos de Ejszyszki tomadas entre 1890 y 1941. Se trata de momentos felices donde las familias se reunían, como las bodas, las fiestas o los paseos. Son fotografías de grupo o individuales. Pero muchas de estas fotografías —antes de formar parte de los museos— fueron usadas para integrar libros de memorias que tenían la finalidad de recordar a los que no sobrevivieron en la *Shoah*. Escribe Andrea Liss (1988):

Yisker Biher, literalmente ‘tumbas de papel’, hace referencia a la obligación histórica y religiosa de recordar comunidades aniquiladas, así como a los libros memoriales colectivos e individuales producidos de forma espontánea por los sobrevivientes que realizan esta obra conmemorativa (p. 33, traducción propia).

Generalmente, estas memorias tenían una introducción histórica de la comunidad en cuestión, seguida de historias individuales, con la inclusión de fotografías. Muchas de estas fotografías se convertirían en el único testimonio que podría dar fe de la existencia de una determinada persona (“tumbas de papel”). Guita Schyfter utiliza las fotografías de sus antepasados que no sobrevivieron a la *Shoah* para hacer una remembranza de sus muertos, para darles una “tumba de papel” o acaso —deberíamos decir— una *tumba filmica*.

En *Los laberintos de la memoria* (Schyfter, 2006) no hay una exposición detallada del Holocausto ni una mínima cronología para que la documentalista se aproxime a la imposible tarea de representar el exterminio de su familia. La primera estación de su recorrido es Kruk, Lituania, la aldea judía de su familia materna, los Lepar.

Comenta Schyfter (2006): “Mi viaje también es un regreso... un regreso a la región de los muertos”. Quiere específicamente saber qué fue lo que sucedió un día de agosto de 1941. Pregunta a la gente del pueblo. Aparentemente, nadie sabe o recuerda los hechos. Finalmente, con una gran suerte, encuentra a la mujer más vieja de Kruk, la cual recuerda muy bien el día en que fueron aniquilados los judíos del lugar.

Relata a Guita, a través de una intérprete, los pormenores: los judíos fueron obligados a subir a unas carretas que los llevaron al bosque en las inmediaciones de Kruk; los hicieron cavar una gran zanja y luego los ejecutaron a sangre fría. Eran familias enteras.

A lo largo del testimonio de la anciana, en el montaje de la secuencia, se habrán ido incorporando al plano visual diversas fotografías de los familiares de la directora, mismas que funcionan como metonimias de la muerte. Hombres, mujeres, niños, que son abuelos, tíos, primos. En fin,

rostros de personas que nos miran desde el tiempo aprisionado por fotografías anteriores a agosto de 1941.

Y luego viene la segunda estación: Tluste, el pequeño pueblo en Ucrania que la conecta con su línea paterna, y que también fue arrasado por los escuadrones de la muerte nazis (imágenes 5 y 6).

Imagen 5. Familiares por la línea materna de Guita Schyfter, los Lepar, en Kruk, Lituania



Fuente: Schyfter, 2006.

Imagen 6. Familiares de Guita Schyfter por la línea paterna, los Schyfter, en Tluste, Ucrania



Fuente: Schyfter, 2006.

De este modo, el documental de Guita Schyfter (2006) se convierte en un álbum fílmico que da fe de la existencia de esas personas. Así, el filme se inscribe en la tradición del *Yisker Biher* (tumbas de papel), la práctica de las comunidades judías que consiste en producir libros de memorias para hacer una crónica de la masacre de los judíos y para dejar un testimonio de la vida anterior a la destrucción.

En las fotografías, la directora se toma el trabajo de dar individualidad e identidad a los retratados para hacer un último rescate de su condición de anonimato (“ese es mi abuelo, esa es mi prima, esa es mi tía”). Estas fotografías, como zonas fantasmales, serán la única tumba que los preserve más allá de la muerte. En resumidas cuentas, esta película es para Schyfter un ritual de remembranza de sus muertos; es un abrazo de tipo espiritual.

CONCLUSIÓN

Diremos, a guisa de conclusión, que en este texto nos hicimos cargo de dos obras documentales que abordan el tema del Holocausto desde diferentes perspectivas. En *Los laberintos de la memoria* (Schyfter, 2006) se confecciona un archivo visual de algunos miembros de la familia de la cineasta antes de que perecieran en uno de los mayores genocidios que ha experimentado la humanidad. Estas fotografías —evidencia sensible— nos interpelan directamente para pedirnos una respuesta emocional sobre estos materiales que intentan representar lo que es irrepresentable.

Por su parte, en el caso de *Recuerdos*, Marcela Arteaga (2003) construye la historia de los sobrevivientes de la *Shoah* que se dan cita en el filme haciendo un mayor uso de estrategias de *ficcionalidad* condensadas en los recuerdos-imagen, los cuales son la parte visible que trasmuta un evento traumático del pasado.

En el dossier de esta revista, cuyo tema es la violencia en el cine, cabe destacar que en estos dos trabajos documentales la violencia asociada con la aniquilación del pueblo judío no se presenta en forma explícita ni gráfica, sino como un tratamiento artístico que acentúa la dificultad de representar el horror del Holocausto. Responden, en todo caso, a la responsabilidad ética de recordar una de las mayores tragedias del siglo xx.

Debemos también hacer hincapié en que ambos trabajos se producen en México, por cineastas que residen en este país, con algunos actores sociales que han encontrado un refugio en esta nación. Esto es indicativo de una realidad que no debemos olvidar: México ha sido un país solidario con aquellos que han tocado sus puertas para huir del nazismo o de los horrores de la Guerra Civil en España durante la primera mitad del siglo xx; más tarde, en la década de los setenta, llegaría otro grupo importante de refugiados que venían huyendo de los golpes militares en el Cono Sur.

Por otra parte, puede llamar un poco la atención a los espectadores que estos documentales aborden una problemática que rebasa las fronteras estrictamente nacionales. Sin embargo, debemos señalar que se inscriben en una tendencia que se observa en el México de principios del siglo xxi

en la que los cineastas están trabajando cada vez más temáticas de carácter transnacional.

Los cineastas, sin dejar de ocuparse de temas nacionales, están viajando a otros países para realizar sus obras trascendiendo sus propios confines geográficos. Sin ánimos de ser exhaustivos, podríamos mencionar otras producciones que apuntan en esta dirección.

Carlos Bolado y Carolina Rivas (2006) ofrecen una mirada al conflicto palestino-israelí en *Promesas* y *El color de los olivos*; del tema de la Guerra Civil española hay varios trabajos como el de *Los niños de Morelia* de Juan Pablo Villaseñor (2004) y más recientemente *La maleta mexicana* de Trisha Ziff (2012).

Sobre la frontera de México y Estados Unidos contamos con una larga serie de obras como *Mi vida adentro* de Lucía Gajá (2007); la frontera sur mexicana ha sido tema en producciones como las de Juan Manuel Sepúlveda (2007), *La Frontera infinita* y *Lecciones para Zafirah* de Carolina Rivas (2011). Existe, entonces, mucho material para todos aquellos que estamos interesados en las perspectivas transnacionales del documental mexicano de nuestros días.

REFERENCIAS

- Arteaga, M. (Directora). Castro, A., Rodríguez H. y Montiel, G. (Productores). (2003). *Recuerdos* (Película). México: Alhaville Cinema, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ayala Blanco, J. (2010). Los confines del cine. En A. Casas, A. Constante y L. Flores Farfán (Eds.), *Los (con)finés del arte* (pp. 71-77). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herrera, G. (7 de diciembre de 2003). Guerra y exilio de los cuales parecemos no aprender: Arteaga. *La jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2003/12/07/08an1esp.php?printver=1&fly=>
- Kerner, A. (2011). *Film and the Holocaust. New perspectives on dramas, documentaries, and experimental films*. Nueva York, Estados Unidos: Continuum.

- Krauze, E. (9 de noviembre de 2008). Contrapunto de la memoria. *Reforma*. Recuperado de <http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/index.php/opinion/96-art-critica-cultural/353-contrapunto-memoria.html>
- Lanzmann, C. (Director). (1985). *Shoah* (Película). Francia: Les Films Aleph, Historia Films, WNET.
- Liss, A. (1988). *Trespassing through shadows: memory, photography, and the Holocaust*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. (Trad. M. Bustos García). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Recuerdos*. (s.f.). Recuperado de <https://www.elccc.com.mx/prensa/2003/Recuerdos/>
- Ricœur, P. (2004). *Memory. History, Forgetting*. (Trad. K. Blamey y D. Pellauer). Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Ruffinelli, J. (2003). Juan Carlos Rulfo. En P. A. Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 254-260). Madrid, España: Cátedra.
- Rulfo, J. C. (Director). González Padilla, A. y Suarez, M. F. (Productores). (1999). *Del olvido al no me acuerdo* (Película). México: La media luna producciones.
- Schyfter, G. (Directora y productora). (2006). *Los laberintos de la memoria* (Película). México: Producciones Arte Nuevo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

- Velazco, S. (2019). Trascendiendo fronteras en el documental mexicano: la representación del Holocausto en *Recuerdos* y *Los laberintos de la memoria*. *Punto CUNorte*, 5(8), 58-77.